

STORIA, CONSERVAZIONE E TECNICHE
NELLA LIBRERIA SAGRAMOSO
IN SAN BERNARDINO A VERONA

A CURA DI
Monica Molteni

CON LA COLLABORAZIONE DI
Paola Artoni

INTRODUZIONI DI
Loredana Olivato e Paola Marini

COORDINAMENTO CAMPAGNA DIAGNOSTICA
Gianluca Poldi



Fig. 1. Dettaglio della decorazione delle paraste in riflettografia IR.

SEGNI, DISEGNI ED EVIDENZE CONSERVATIVE: LA DIAGNOSTICA PER IMMAGINE NELLA “SCIARADA” DELLA LIBRERIA SAGRAMOSO

Paola Artoni

Ha gli occhi pieni di colore l'ideatore della Libreria Sagramoso quando chiama a raccolta nella biblioteca i santi francescani. Alcuni di loro sono alloggiati in nicchie, a due a due, come statue dipinte su piedistalli di marmi screziati e tra lesene ricamate; altri sono evocati dai tondi; mentre i protagonisti prescelti si protendono verso il cuore dell'epifania. Nella luce trasparente del mattino, con l'azzurro del cielo solcato dalle nubi e l'atmosfera vaporosa delle cime montuose che incoronano la scena, un trono scavato nella roccia accoglie la Vergine ammantata di blu con il Bambino benedicente. Attorno a loro una corona angelica protegge ed enfatizza la visione celestiale dinnanzi alla quale Lionello Sagramoso e la moglie Anna non possono che inginocchiarsi. Lionello, introdotto da San Francesco, si toglie il cappello in segno di rispetto mentre Anna, che indossa l'abito da terziaria ed è presentata da Santa Chiara, stringe un rosario tra le mani giunte (tav. 43 e fig. 8). Sottili colonne separano il corpo centrale della scena dal corteo, costituito a sinistra dai santi martiri e a destra dai santi Antonio da Padova, Bonaventura, Bernardino da Siena e Ludovico da Tolosa¹. La “sciarada” che ha impegnato da decenni gli storici dell'arte, e che il saggio di Alessandra Zamperini sintetizza e sviluppa in questa stessa sede, ha alcuni indizi essenziali – a partire dalla data d'esecuzione, ovvero quel 1503 in caratteri romani tracciato con un colore a secco sulla base del trono (il colore perduto ha lasciato a vista l'intonachino e la data si legge “in negativo” sul fondo roccioso, fig. 9) – ma è, e resta, carica di un fascino ermetico. La sala non ha infatti ancora svelato tutti i suoi misteri ed è giunta a noi con la sua “epidermide” talora sofferente, memore di una storia conservativa complessa, che Monica Molteni ricostruisce con perizia nel suo documentato studio dedicato alle tortuose vicende di lavori e di campagne di restauro. Al Laboratorio di analisi diagnostiche non invasive per le opere d'arte antica, moderna e contemporanea (Laniac) dell'Università degli Studi di Verona è andato il compito di raccogliere le possibili e ulteriori tracce presenti sulla “pelle” di un'opera che, prima di tutto, non può essere definita un vero e proprio affresco, data la frequenza del ricorso alle finiture a secco. Come a dire che la Libreria Sagramoso, nella sua essenza “mista”, si dimostra in sintonia con un'epoca di sperimentazioni, come d'altronde confermano diverse commissioni veronesi di quegli anni².

¹ Per le vicende storiche della sala e i relativi contesti iconografici si rinvia a ZAMPERINI 2002 e 2003.

² In tal senso, e quale ulteriore riscontro a favore dell'attribuzione degli affreschi di Libreria Sagramoso all'ambito moroniano, può essere utile ricordare quanto ha osservato Gianluca Poldi (2007, p. 28) in occasione delle analisi non invasive effettuate su un frammento di affresco con la *Madonna allattante* del 1528 assegnato a Francesco Morone e conservato presso il Museo Canonico di Verona. A proposito dell'autore, Poldi annota: «egli esibisce nette incisioni a perimetrare le figure, alcune rapide e corrette in fase pittorica come la mano e la testa del Bambino, poi ripassate a secco e mezzo-fresco, a quanto testimonia la trasparenza in riflettografia, analisi



Fig. 2. Dettaglio di un angelo fanciullo e un angelo putto in riflettografia IR.

Indizi di disegno: coincidenze e varianti

Come è noto, l'ausilio dato dall'utilizzo della riflettografia all'infrarosso per la pittura murale è fondamentale nell'individuazione della presenza di eventuali restauri (riconoscibili per una dissimile risposta all'infrarosso dei pigmenti diversi da quelli originali: cfr., ad esempio, la tav. 13), di zone dipinte a secco (ovvero a tempera, a calce o a olio) e, più semplicemente, per leg-

che lascia intravedere limitati segnali di spolvero o meglio di incisione per punti del cartone nei particolari più importanti, quelli del volto, come nel sopracciglio destro dell'infante. La prassi ci pare resti quella di un pittore in tavola, anche nel trattamento della materia, con gli incarnati che appaiono finemente modellati con latte di calce come fosse biacca, pigmentato con terre, e l'ocra rossa della veste della Vergine è rialzata con cinabro nelle luci, come dimostrano le analisi vis-RS e XRF».



Fig. 3. Dettaglio di angelo in riflettografia IR.

gere le stesure originali sotto eventuali strati di sporcizia e offuscamenti del colore. Sulla questione del disegno preparatorio della pittura murale va ovviamente ricordato che, anche se nel nostro ambito di indagine – ovvero nel settore della diagnostica non invasiva – non si conosce, e quindi non è al momento applicabile, un metodo per oltrepassare lo strato dell'intonachino e per giungere sino all'arriccio e alla sinopia, è, tuttavia, significativa la possibilità di individuare con buona leggibilità il metodo di trasporto del disegno dal cartone preparatorio alla parete³. Mediante l'utilizzo di una fotocamera digitale dotata di rivelatore operante nell'infrarosso e l'impiego di un filtro opportuno⁴, nella Libreria Sagramoso si sono ritrovate diverse tipologie

³ Come ricordato in POLDI-VILLA 2006, pp. 80-89.

⁴ In particolare sono state utilizzate le fotocamere digitali Sony DSC F717 e Sony DSC F828 dotate di rivelatore CCD di silicio, operante nell'infrarosso vicino tra 0,85 e 1 micron circa mediante l'impiego di un filtro interefe-

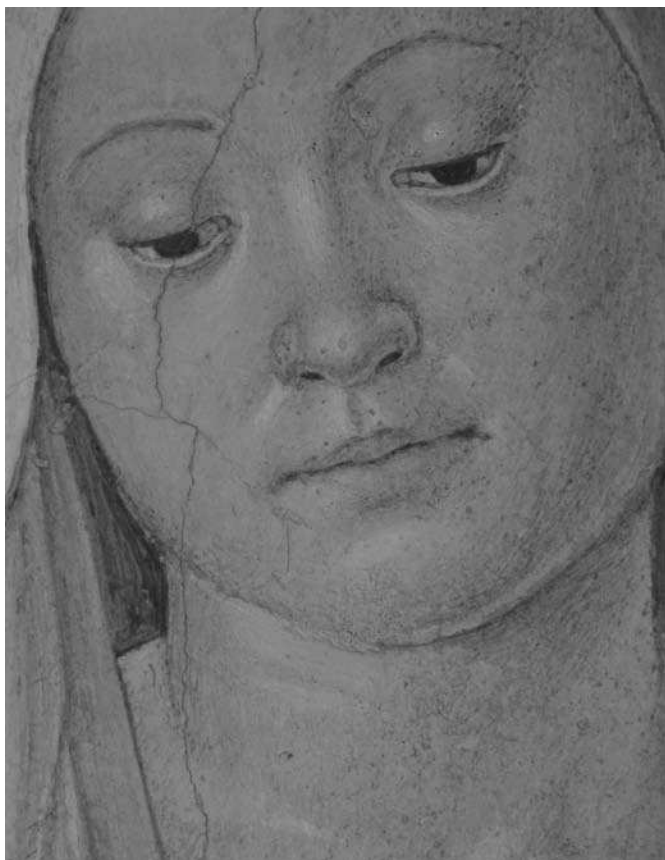
di riporto del disegno, solo in parte leggibili in luce diffusa o radente: dall'utilizzo dello spolvero, all'incisione da cartone mediante punteruolo. La compresenza di queste due tecniche è giustificata dalla necessità di alternare un disegno dettagliato (come può essere quello desunto dallo spolvero) a un segno visibile anche una volta ricoperto dallo strato pittorico (così come accade per le incisioni). In particolare lo spolvero è perfettamente leggibile all'infrarosso: la sequenza di puntini lasciati dal cartone forato, posti a distanze regolari di tre millimetri, non è stata infatti perfettamente cancellata dopo essere stata ripassata a pennello e inchiostro e rappresenta una chiara testimonianza della genesi del dipinto⁵.

La nostra analisi si è soffermata in particolare sulla parete di fondo, ovvero sulla schiera angelica, la Vergine e il Bambino, i committenti e i santi francescani. In particolare gli angeli possono essere rappresentati secondo la tipologia di "putti" e di "adolescenti". Tra i più piccoli si nota che dei tre a sinistra (rispetto alla Vergine, tav. 12) uno canta mentre gli altri due hanno labbra chiuse; in un solo caso si individua un tratteggio rosato diverso dagli altri, come differente è la definizione dei capelli (mentre sul capo di uno dei tre si osserva un pentimento). Le vesti sono un accordo cromatico tra l'arancio, il bianco e il lilla, mentre perduta è la cromia delle ali. I tre angeli-putti che sormontano l'aureola della Vergine (tavv. 18, 19, 20) hanno guance paffute e labbra dischiuse che alludono al canto; il disegno è riportato con uno spolvero ripassato a pennello con un tratto liquido (come testimonia la tipica sgocciolatura); i punti maggiormente ripresi con un "rinforzo" di colore più scuro sono gli occhi, la bocca, le narici e tutto l'ovale del volto. Le chiome sono tracciate con pochi passaggi a spolvero, poi le ciocche scomposte sono descritte liberamente con il colore liquido steso a pennello, in modo da ridefinire i volumi e dare la sensazione della morbidezza. Il disegno delle vesti è realizzato con un veloce abbozzo a pennello, con qualche piccolo ripensamento. I volti sono risolti con un tratteggio ocra-verde, rosato per le guance, la bocca, la punta del naso e le orecchie, mentre i capelli sono castano-biondo con lumeggiature. Per quanto riguarda le vesti, laddove ci sono cadute di colore è visibile la base rossastra mentre le stoffe sono rese con un'alternanza di tratti bruni scuri e tocchi di luce. Le ali sono state realizzate a partire dal disegno e poi, via via, con una preparazione chiara, sopra alla quale vi è una stesura blu, o rosata, o verde. Per i tre piccoli angeli cantori sulla destra si nota infine la presenza dei forellini dello spolvero, ripresi con un disegno liquido e completato con un *ductus* libero del pennello che definisce le ciocche (tav. 21). Le vesti sono intonate negli accordi dei rosa, dei viola e dei verdi.

Passando poi agli angeli fanciulli, si osserva anzitutto che un dato comune a tutti è la presenza dei gigli realizzati a secco, e sostanzialmente perduti, e delle aureole dorate. Procedendo nella lettura dall'alto verso il basso, partendo dai tre angeli a sinistra della Vergine che hanno le labbra dischiuse nel canto, si nota che il primo (fig. 1 del saggio di Gianluca Poldi), biondo con la veste lilla, il colletto e le ali d'oro, mostra delle "cifre" diverse dagli altri a partire da un'anomala realizzazione dell'orecchio; il secondo (tav. 26) ha una veste gialla, che lascia in evidenza le tracce dello spolvero, il colletto azzurro e le ali rosse; il terzo (tav. 25) indossa una veste bianca e

renziale passa-alto, in grado di garantire risoluzioni nominali fino a 20 punti/mm. Come fonte di illuminazione è stata impiegata una lampada alogena da 1000 W, mantenuta a una distanza superiore a due metri dalla superficie dipinta. Le riprese sono state eseguite dalla scrivente e da Gianluca Poldi. Ringrazio Paolo Bertelli per la gentile collaborazione.

⁵ A tale proposito si veda *Art in making* 2002, pp. 61-63.



Figg. 4-5. Dettagli della Vergine e il Bambino in riflettografia IR.

sul petto si evidenzia una traccia di una decorazione azzurra realizzata a secco, mentre tra i capelli passa un nastro verde con delle decorazioni a fiorellini bianchi stesi a corpo, parzialmente perduti (tav. 52), mentre completamente assente è la cromia delle ali. I tre angeli a destra della Madonna completano gli accordi cromatici: il primo, che indossa una veste verde con le maniche rosso-arancio e ha le ali azzurre, ha il profilo ripreso da un disegno a spolvero, con alcune ciocche definite velocemente per le quali non si trova la “sgocciolatura” del pennello; il secondo (tav. 27) è coperto da un manto rosso che svela solo parzialmente la veste verde, le ali sono violette mentre un nastro verde passa tra i capelli; il terzo angelo (tav. 24) ha completamente perduto la cromia della veste, ed è pertanto a vista l'intonachino, sopra al quale sono presenti solamente delle lumeggiature gialle. Anche le ali verdi, in gran parte perdute, lasciano visibili un disegno sommario mentre è chiaramente leggibile lo spolvero del volto, delle mani e della veste. L'acconciatura è completata con una decorazione a secco, a tratti in rilievo. L'ultima tipologia di angeli è costituita infine dai due puttini dipinti all'altezza dei gomiti della Vergine (tavv. 17, 24, 25), quasi riccioli di un trono senza spalliera, dei quali è visibile lo spolvero. La loro esecuzione è più “scultorea” rispetto agli altri volti, quasi un *exemplum* mantegnesco.

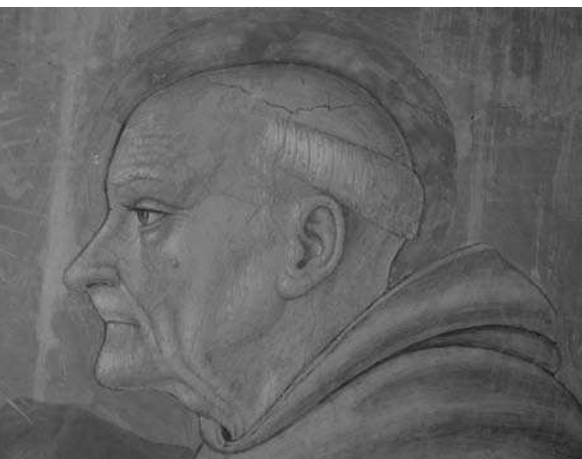


Fig. 6. Dettaglio del volto di San Bernardino in riflettografia IR.

Fig. 7. Dettaglio di Santa Chiara in riflettografia IR.

Il gruppo composto dalla Madonna e il Bambino (figg. 4-5) è il cuore della composizione, ed eseguito con una particolare cura. L'ovale della Vergine e la definizione dell'anatomia del Bambino sono delineati sinteticamente nei contorni dallo spolvero mentre i modellati sono realizzati con il chiaroscuro. I volti sono definiti con grazia e, poiché il Bambino ha perso la cromia delle pupille, si può ipotizzare che gli occhi fossero stati rifiniti a secco. La mano sinistra della Madonna mostra con evidenza la traccia di uno spolvero mentre, in prossimità della mano destra, si notano un profondo graffio dell'intonaco e una conseguente caduta di colore che hanno reso necessaria l'integrazione di restauro (tav. 42). Evidentemente, oltre all'impiego dello spolvero, è stato previsto l'altro sistema di riporto del disegno: in coincidenza del manto blu della Madonna si nota infatti una forte incisione, quasi si trattasse di una tavola (tav. 48). Tale soluzione è spiegabile con la necessità di avere un punto di riferimento per il drappeggio anche una volta che fosse stato steso lo strato pittorico propedeutico al celeste, ovvero il rosso. La tonalità rossastra, d'altro canto, si ritrova come base per tutti i fondi azzurri delle nicchie laterali.

Oltre alle incisioni sul manto della Vergine, altre sono evidenti in coincidenza della costruzione prospettica delle nicchie laterali, delle colonne e del parapetto della parete di fondo⁶, in una soluzione che permette di elaborare perfettamente proporzioni e misure sul cartone e che, in fase di trasporto del disegno, diventa un vero e proprio calco fedele sul supporto finale.

Fino a questo punto, nel nostro procedere abbiamo evidenziato una buona coerenza metodologica in materia di spolvero (utilizzato per i volti, le mani, in parte per le vesti, nei motivi decorativi delle paraste, ovvero i passaggi più delicati dal punto di vista pittorico, fig. 1) e di incisioni (impiegate per gli elementi architettonici e nel caso di pigmenti molto coprenti come l'azzurrite). Un'osservazione ravvicinata della superficie pittorica, effettuata tramite macrofo-

⁶ Al contrario si osserva che il motivo ornamentale delle candelabre, presente sulle paraste che incorniciano le nicchie dei lati, è stato eseguito a spolvero. Pierpaolo Cristani, nella sua relazione sulla tecnica di esecuzione della sala stesa in occasione dell'intervento di restauro degli anni Ottanta, annota: «Non esiste sinopia, tutta la trascrizione dei disegni è fatta a spolvero o con l'incisione "a chiodo", le figure sono delineate con disegno preparatorio a pannello sottile sull'intonachino finale».

tografie e fotografie a luce radente, oltre che mediante riprese all'infrarosso, ha tuttavia permesso di individuare un disegno eseguito a mano libera nel paesaggio alle spalle di San Francesco (tav. 57) almeno due varianti rispetto al *modus operandi* già visto. Ci si riferisce, in particolare, al volto del committente, Lionello Sagramoso (tav. 33), e a quello di San Bernardino (tav. 37). I due profili, testimoni di un gusto all'antica che rimanda alla ritrattistica classica, alla medaglistica e che aveva illustri precedenti nel tempo (ad esempio nella *Camera Picta* mantegnesca) che non possono essere certamente approfonditi in questa sede, sono curiosamente eseguiti a partire da un disegno di base inciso. L'ipotesi più suggestiva è che, a differenza degli altri personaggi, in questo caso l'artista abbia potuto avvalersi di ritratti esistenti, ovvero ripresi dalla vera effigie del committente, scomparso entro il 1496, e del santo senese, morto a L'Aquila nel 1444 e del quale era conosciuta e ampiamente diffusa un'immagine certa, ripresa dalla maschera funeraria del santo⁷. Queste due anomalie potrebbero quindi essere considerate come delle fedeli riproposizioni di ritratti preesistenti rispetto alla ideazione della sala, ritratti dai quali potrebbe essere stato desunto un vero e proprio cartone da riportare a incisione sull'intonaco. È curioso, ad esempio, che ciò non accada con Anna Tramarino Sagramoso (tav. 34): il suo profilo è infatti il risultato di una ripresa a pennello della traccia dello spolvero. È quest'ultimo un indizio sospeso che, suggestivamente, si intreccia con le tracce documentarie che testimoniano come nel 1497 la donna, rimasta vedova di Lionello, fosse ancora vivente⁸: forse in questo caso l'autore della Sala Morone, non avendo la necessità di "ricalcare" un ritratto eseguito in precedenza, potrebbe avere semplicemente disegnato il profilo di Anna "dal vivo", per poi riproporlo su un cartone da spolvero; o ancora, ipotizzando che anche



Fig. 8. Dettaglio delle mani di Anna Sagramoso in riflettografia IR.

Fig. 9. La data di esecuzione sulla base del trono della Vergine in riflettografia IR.

⁷ Si ricorda che la maschera funeraria di san Bernardino, in cera, è conservata nella basilica a lui dedicata a L'Aquila; sulla questione, e più in generale per l'iconografia del santo, si veda MISCIATELLI 1932 e MATTIOLI ROSSI 1983.

⁸ Si veda a tale proposito ZAMPERINI 2002, pp. 52-53.

la committente fosse già scomparsa nel momento dell'esecuzione degli affreschi, si può anche pensare che non fossero disponibili dei ritratti della donna e che, pertanto, fosse stato necessario disegnarne un profilo sul cartone da spolvero, senza l'ausilio di alcun modello ricalcabile.

Nel segno dell'oro perduto

Se, come detto, evocazioni della pittura su tavola si ritrovano nella tecnica esecutiva del manto della Vergine, è pur vero che la preziosità, arcaizzante per certi versi, della Sala è testimoniata anche dall'impiego dell'oro. È noto come la procedura tradizionale prevedesse il rilievo delle aureole sull'intonaco fresco e la doratura a missione dopo l'asciugatura dello stesso intonaco, ed è evidente come questo sia accaduto anche per gli angeli che fanno da corona alla Madonna: le aureole sono state stese con oro a conchiglia e sulle ali, laddove è caduto il colore (presumibilmente rifinito a secco), è visibile il tratteggio del disegno (figg. 2-3). L'aureola della Vergine (tav. 14, fig. 4) è definita con oro a conchiglia, mentre quella del Bambino (tav. 16, fig. 4) ha completamente perduto la foglia metallica ed è rimasto a vista l'intonachino molto ruvido, che fa ipotizzare una presenza in origine di una pastiglia. Per quanto riguarda le figure del "corteo" si osserva che ci sono tracce d'oro nelle aureole dei cinque martiri francescani (tav. 8), di San Francesco (tav. 35) e di Santa Chiara (tav. 36, fig. 7) e, dall'altro lato, solamente per Sant'Antonio (tav. 38) restano dei lacerti dorati mentre per Bonaventura (tav. 39), Bernardino (tav. 37, fig. 6) e Ludovico (tav. 40) è visibile solamente la preparazione.

L'oro è perduto anche per quanto riguarda il cristogramma JHS che sovrasta la figura di San Bernardino (fig. 10): resta l'incisione del compasso sull'intonaco, a definire il tondo di quello che doveva essere il sole d'oro e che doveva campeggiare sull'azzurro del cielo. Non sono più dorati né i dodici raggi del sole, né il monogramma e quindi è smarrito il dualismo cromatico, simbolo dell'incontro cristologico tra l'oro del divino e l'azzurro dell'umanità. Non si può escludere del tutto che il cristogramma fosse un elemento non dipinto, ma una decorazione mobile (forse lignea) dorata, applicata alla parete e quindi in rilievo.

Infine, senza entrare nello specifico delle scelte dei pigmenti, si evidenziano delle scelte interessanti a livello di foglie metalliche "simulate": ci riferiamo ai manti dorati e argentati rispettivamente di San Bonaventura (tavv. 46, 47) e di San Ludovico da Tolosa (tav. 45), eseguiti con grande perizia e con la capacità di restituire i riflessi cangianti dei piviali. San Ludovico si stringe nel manto bianco-argenteo con i disegni blu (che evocano i ricami di fili di seta con il motivo del fiore di cardo) e le bordure color oro, mentre San Bonaventura ha un piviale dorato con le decorazioni color bronzo, cangianti e con il bordo illustrato con nicchie che accolgono figure di santi.

Suggestioni e piste di ricerca

Alla luce di quanto accennato sopra si potrebbe proporre un'ipotesi sulle possibili "mani" al lavoro nella Sala Morone. Per certi versi cantieri "di squadra" sono noti in quegli stessi anni, ad esempio nella cappella di San Biagio nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso, dove si alternano cinque *équipes* «ognuna con le sue peculiarità, ognuna con le sue buone e cattive abitudini, che lavorano più o meno ad affresco, più o meno a secco, più o meno con finiture a dorature e pa-

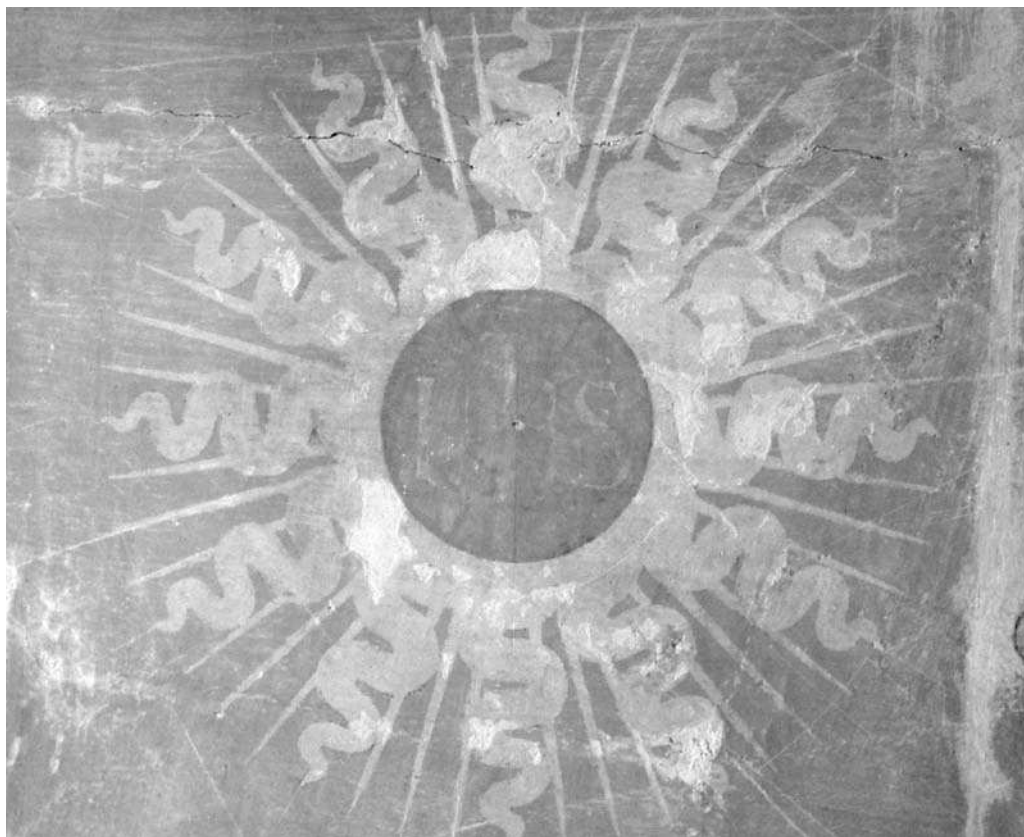


Fig. 10. Dettaglio del cristogramma JHS in riflettografia IR.

stiglie in cera»⁹. Anche nella Sala Morone si percepisce un'unica e matura regia nel condurre l'impianto, ma è pur vero che l'esecuzione è stata sicuramente condotta da più persone: ad esempio si comprende come un autore disinvolto e abile abbia dipinto i volti della Vergine, del Bambino, dei committenti e dei santi della parete di fondo, mentre un paio di mani sembrano leggibili nelle diverse esecuzioni dei putti, ed ancora un altro *ductus* si ritrova per gli angeli adolescenti...

La "sciarada" si conclude con un nuovo piccolo giallo: resta da svelare l'identità di colui che ha inciso, a perpetua memoria, sull'intonaco alla base della colonna della parete di fondo, alle spalle di San Francesco, la propria firma: "E. Bressanini f.o". Volentieri accogliamo il prezioso suggerimento di Paola Marini, che lo identifica con il fotografo veronese Emilio Bressanini, documentato nel 1868 e nel 1872 e padre di Gustavo Alfredo. Quest'ultimo seguirà le orme paterne fino al 1934 (sua è, ad esempio, la documentazione fotografica del restauro di Castelvecchio, conclusa nel 1926)¹⁰.

⁹ CRISTANI 2001, p. 145.

¹⁰ Si veda a tale proposito MILANI 2005, p. 220.



Fig. 1. Dettaglio di un angelo della parete di fondo in riflettografia IR.